Historia de la literatura argentina

49 La literatura de las vanguardias XIII

Roger Pla
Ernesto Sabato
Bernardo Verbitsky
Joaquín Gómez Bas
Antonio Di Benedetto



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Dibujo del pintor
Luis Seoane

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Colaboración especial:
Profesora Alicia Keshishian

Agradecimiento a:
Prof. Cristina Lucero por fotografía Antonio Di Benedetto

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

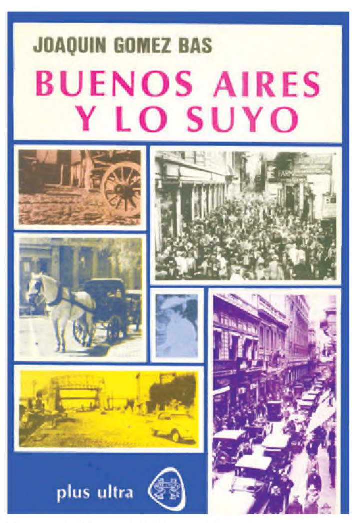
ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Ilustración de Antonio Berni
para el libro *Cuatro hombres de pueblo*
que el pintor realizara junto al escritor
Ernesto Sabato

La literatura de las vanguardias XIII

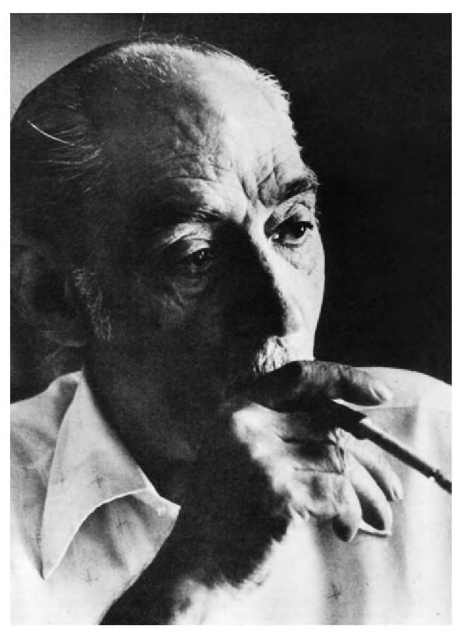
Nuevas caras del realismo

1945 y 1955 fueron años que marcaron el ascenso del peronismo y su expulsión del sistema político-legal; los años siguientes demostraron la capacidad de resistencia del movimiento, ausente del escenario político oficial pero intuido claramente por todos como fuerza que pugnaba por recuperar el espacio perdido. El impacto del movimiento liderado por Perón en la sociedad argentina promovió tanto una literatura que trató de evadirse del contexto histórico-social como una reactivación de la corriente realista, que intentó dar cuenta de las circunstancias. En esos años se publicaron obras de autores que ya habían editado en los '40 (como Marechal), pero se identifica una generación del '50 o del '55, no sin ciertas dificultades porque el grupo abarca una variada propuesta estética. Algunos escritores de prosa, como Verbitsky o Gómez Bas, continuaron el legado de Boedo, sostuvieron la representación del contexto sociopolítico, con distintos grados de virulencia en sus denuncias sobre los conflictos derivados de la movilidad social o contra el autoritarismo. Otros mediatizaron la extrañeza y la incomodidad que el ambiente les producía, con ficciones que se nutrieron con el psicoanálisis y el existencialismo; todos, de alguna manera, frente a los cambios del panorama del país, volvían a plantear cuestiones de identidad individual o nacional. Los más próximos al grupo que se enfrentó a Florida, como Verbitsky y Gómez Bas, privilegiaron en su narrativa la referencia a la realidad inmediata y mantuvieron el cuadro costumbrista y aleccionador. Los jóvenes que entonces se agrupaban alrededor de la revista *Contorno* enrostraban a esos escritores un defecto clásico de las manifestaciones contra las injusticias de la época: al decir de Ismael Viñas, en polémica con Verbitsky, "critican a esa sociedad desde su propia escala de valores", no son revolucionarios ni en política ni en literatura. Sin dejar de construir epopeyas de la vida cotidiana, autores como Roger Pla experimentan con la inestabilidad psicológica de los personajes, con técnicas como las del monólogo interior. Sabato intensifica en *El túnel* la indagación de personajes obsesivos, en tramas amorosas que distribuyen culpas y castigos. En 1953, dictó en Mendoza una conferencia sobre *Madame Bovary* y argumentó que la novela jamás podría deshumanizarse, que siempre tendría que tratar dramas humanos. La declaración motivó a un mendocino, Antonio Di Benedetto, a probar lo contrario con un cuento al que puede vincularse el realismo más radical en la renovación de la narrativa: "El abandono y la pasividad" (publicado más tarde junto a otro relato breve en *Declinación y ángel*). En "El abandono y la pasividad" se focalizan el vidrio y el agua haciendo estragos en una granizada, se suceden imágenes de los objetos y una acción se completa sin intervención humana explícita; la descripción detallada, sin embargo, deja intuir la presencia del ser humano y sus dramas. Este realismo, que recupera imágenes de la realidad, pero también del sueño y los deseos de los seres



Tapa de *Buenos Aires y lo suyo* de Joaquín Gómez Bas

representados, renueva la estructura de las narraciones (quiebra la linealidad temporal de las historias), juega con la sintaxis de las oraciones (alternando las largas, llenas de incisos, con las brevísimas), acerca la literatura al cine, que en la época cautivaba grandes audiencias en todo el mundo. Pone en primer plano una mirada dinámica, un observador que se siente extraño ante la realidad, que se angustia. Los personajes no se ubican necesariamente en un tiempo próximo al del autor, las obras no se refieren directamente al presente. Esta línea de trabajo, que fue considerada anticipatoria del objetivismo del *nouveau roman* francés que teorizaría Alain Robbe-Grillet, reconoce la influencia del escritor norteamericano William Faulkner, quien –asevera Saer– "es capaz de contar una historia fragmentándola y fracturándola y construyendo a partir de esa fragmentación una tensión y un interés narrativo único".



El escritor
Roger Pla

Una novela experimental

"Desde chico escribía versos. (...) Había publicado algunas prosas en Rosario, y a los diecisiete años un cuento bajo seudónimo en una insólita revista agraria que se llamaba *Páginas Rurales* (...). A los diecinueve tuve listo un libro de poemas que proyectaba publicar con el título de *Canción del poeta que muere*. (...) Sobrevino una época de crisis. Rompí o sepulté todo lo hecho y empecé a rumiar una novela. En 1929 me había trasladado a Buenos Aires, al Colegio Nacional Rivadavia, pues mi familia se fue a Europa, donde estuvo varios años. Al regreso falleció mi tía y volví a Rosario. (...) Allí conozco a Berni, que acababa de regresar de París: Vanguardia, Marx. Formamos un grupo con otros jóvenes. Entre ellos están Gambartes, Sívori, Grela, Piccoli. Luego amigos de toda la vida. Yo no era en modo alguno estudioso, ordenado, o retraído. Más bien experiencias tumultuosas, callejeos, juergas, episodios sentimentales dramatizados. (...) He abandonado los estudios y mi hermano suprime su subsidio. Vuelvo a Buenos Aires y empiezo *Los Robinsones*. Mi breve pasado está hecho escombros. La casa de infancia ha desaparecido. Esto es 1936. Mi madre ha muerto. Trabajo en mi novela seis años mientras me mantengo haciendo periodismo. (...) Cuando termino mi libro en 1942, me paso cuatro años tratando de editarlo. (...) Pero la edición es difícil. Al fin se publica en 1946.". Así resume Roger Pla (Rosario, 1912-1984) la parte de su vida en la que se inicia en la escritura. Después publicará cuatro novelas más: *El duelo* (1951), *Paño verde* (1955), *Las brújulas muertas* (1960), *Intemperie* (1973). Su actividad como novelista la compartirá con su colaboración permanente en el diario *El Mundo* y como editor en importantes editoriales. Además fue crítico de arte, área en la que también publicó varios libros: *Diderot y sus ideas sobre pintura* (1943), *Antonio Berni* (1945), *La pintura en Holanda* (1946), entre otros.

Los Robinsones es una extensa y exhaustiva narración acerca de la sociedad argentina durante la década del '30. Contada a partir de la amistad de cuatro jóvenes, compañeros del Nacional –Ricardo Almodávar, Cristóbal Suárez, Samuel Rosenthal, Gregorio Gilardi–, toma como telón de fondo la Guerra Civil Española y se centra en los tiempos en que los sueños juveniles empiezan a disolverse porque cada uno debe encarar su carrera universitaria o su porvenir. A pesar de que insisten en perpetuar el grupo que lograron conformar, después de una pelea en el último año de la secundaria, la situación nacional y mundial imperante, sumada a la necesidad de tomar decisiones sobre sus vidas, los convierte en "robinsones" aislados del mundo, obligados a enfrentarse solos a los principios éticos e intelectuales todavía vigentes, pero a las claras inútiles. El lenguaje de los personajes reproduce modismos y jergas contemporáneas al momento de la escritura. Más allá del cuestionamiento moral a modelos filosóficos y políticos caducos (como el idealismo alemán), el valor de la novela radica sobre todo en el componente experimental que presenta: el tiempo en el que se desarrollan los hechos –indicado a comienzo de capítulo por el día y la hora, o simplemente por la hora en que sucede lo que se va a contar– se expande enormemente, porque el narrador cuenta casi sin elipsis cada acción –principal o secundaria– de los personajes: "Miró un instante el fuego del cigarrillo y arrojó la colilla hacia la puerta. La puntería había sido mala. Se levantó, la apretó con el pie, y volvió a su asiento.". Además, la linealidad de la narración se interrumpe por el relato de acontecimientos ocurridos dos años antes, en el momento en que los amigos se consolidaban como grupo. *Los Robinsones* exhibe un nuevo modo de tratamiento narrativo que, a la manera de Conrad, Joyce y Gide, combina la exposición hiperrealista con la extrema objetividad en las descripciones.



Tapa de *Los Robinsones* de Roger Pla

Confesiones de un delirante

Hijo de una familia de inmigrantes italianos, Ernesto Sabato nació en 1911 en la localidad de Rojas, provincia de Buenos Aires. Con la edad suficiente para asistir a la escuela secundaria se muda a la capital de la provincia e ingresa al Colegio Nacional de la Universidad de La Plata, ciudad en la que permanece hasta su graduación de la carrera de Física en 1937. Especialmente interesado por la Metafísica y la Matemática, poco a poco irá abandonando estas disciplinas para abocarse a lo que fue su verdadera afición, la literatura; no obstante, el tipo de pensamiento formal y la pregunta por la "esencia del ser" dejarán huellas en su obra narrativa y ensayística. Hacia 1930 comienza su militancia anarquista en distintas agrupaciones estudiantiles hasta que, al año siguiente, se afilia al Partido Comunista, en el que llegará a ser dirigente de la Federación Estudiantil. Debido a la persecución padecida en la década del '30, abandona la militancia y, apadrinado por Bernardo Houssay, se entrega a la investigación de radiaciones atómicas, gracias a una beca en el Laboratorio Curie de París. Este viaje, en un sentido salvador, constituye el inicio del cambio de rumbo en su carrera como científico: "De esta manera –recuerda Sabato–, cuando todos imaginaban que el laboratorio me absorbería, en el instante mismo en que comenzaba a trajinar por París con electrómetros y radiaciones gamma, en esos mismos días, iniciaba la crisis de retorno, me vinculaba con los surrealistas y comenzaba las páginas de una novela titulada *La fuente muda*, que nunca publiqué. En aquel otoño que precedió a la guerra comprendí que mi vocación era la literatura.". Sabato regresa a la Argentina y continúa por un tiempo trabajando como profesor del Instituto de Física de La Plata; mientras tanto, se relaciona con intelectuales de la talla de Henríquez Ureña, quien lo acerca a la revista *Sur*, donde traba amistad con Silvina Ocampo, Bioy Casares, Bianco, Wilcock, entre otros. En 1943 se muda a Córdoba con su esposa e hijo; allí escribe su primer libro de ensayos, *Uno y el universo*, con el que gana el primer Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires en 1945 y hace público su abandono definitivo de la ciencia. La novela con la que entra al círculo de los narradores de la década del '40 es *El túnel* (1948). Conocidos como "generación intermedia", estos escritores, a pesar de compartir la proximidad en las fechas de nacimiento, un panorama social y político y deseos de fundar una nueva narrativa alejada del pintoresquismo y de los modelos extranjeros, presentan estéticas muy disímiles, incluso enfrentadas, producto de una creación solitaria fuera de grupos o movimientos. En el caso de Sabato, su elección novelística parece la respuesta a sus preocupaciones a propósito de la trascendencia del "ser", la angustia que genera una sociedad injusta que no tiene en cuenta los aspectos esenciales de la naturaleza humana, los problemas que la realidad imperante presenta al hombre argentino y el destino de la cultura nacional. En su ensayo *El escritor y sus fantasmas* (1963), cuando reflexiona sobre el género novela y las técnicas que esta despliega, sostiene que la tarea del escritor y del artista es indagar en la realidad y en la conciencia del Bien y del Mal para volver a encontrar la unidad entre el sujeto y el objeto: "En este desorden, en este perpetuo reemplazo de jerarquías y valores, de culturas y de razas, ¿qué es lo argentino?, ¿cuál es la realidad que han de develar nuestros escritores?". Influida por la literatura socialmente comprometida de Arlt y la vertiente fantástica que explora Borges, atravesada por el existencialismo vigente y heredera de la



Ernesto Sabato



Tapas de distintas ediciones de *El túnel* de Ernesto Sabato

tradición iniciada por Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Camus, la narrativa de Sabato intenta reflejar la conciencia atormentada, característica del hombre moderno, y consolidar el papel del arte en tanto arma útil a las causas políticas. Procedimientos como el uso de la primera persona, el monólogo interior, la exploración de un tiempo subjetivo, demorado en lucubraciones mentales, la ambigüedad en la comunicación entre los personajes, que proceden con arreglo a obsesiones muchas veces exaltadas, la incorporación de sueños y alucinaciones caracterizan *El túnel*, una novela corta, armada sobre la base de una trama policial –cuyo propósito es develar cómo y por qué se cometió el crimen de María Iribarne–, combinada con un estudio psicológico del asesino, Juan Pablo Castel, a través de la crónica de una obsesión delirante, alucinatoria. La historia comienza con la confesión que, desde la cárcel, hace el artista Castel, quien se asume autor del crimen de una mujer que un día, en una exposición, se quedó mirando por largo tiempo un cuadro pintado por él. Sin embargo, lo importante de la confesión no es reconocer su responsabilidad en el delito, ya que la expone desde el primer momento, sino la permanente lucha entre la intuición y la razón, que lo llevó a cometer un acto especulativo e "insensato" al mismo tiempo: "Todos saben que maté a María Iribarne Hunter. Pero nadie sabe cómo la conocí, qué relaciones hubo exactamente entre nosotros y cómo fui haciéndome a la idea de matarla.". El pintor creyó ver en la mujer al único ser capaz de comprender verdaderamente su obra, incluso llega a sentir que ella es parte de su obra, por lo que intenta adueñarse de su vida y de sus deseos como si fuera la criatura de uno de sus cuadros. Por su parte, la mujer se presta al juego y a su vez propone sus reglas propias, desconcertantes y, muchas veces, inaceptables para Juan Pablo. Juntos dan lugar a una pasión teñida de misterio, ambigüedad y fantasías de destrucción. El conflicto aflora cuando el pintor confirma sus sospechas sobre la vida que lleva la mujer más allá de las horas que comparte con él; y la mujer, a su vez, frente a la inestabilidad emocional del artista, decide ponerse a salvo. A medida que María intenta alejarse de esa relación, Juan Pablo más se enceguece al punto de preferirla muerta a que lo deje por otros. "Tengo que matarte, María –le dice antes de cometer el crimen–. Me has dejado solo.". La trama de *El túnel* gira alrededor de los efectos que causan en las personas los deseos inalcanzables, la falta de certezas en el mundo actual, las dudas enloquecedoras, la imposibilidad de comunicarse. Contada desde la perspectiva de Castel, la narración se demora en los devaneos paranoicos, en las manías indagatorias del personaje que se pregunta y contesta sobre una realidad cuya verdad no puede discernir porque no alcanza a diferenciarla de la ficción de sus cuadros, de los sueños que lo retrotraen a la infancia, de las pesadillas provocadas por el alcohol en el que ahoga sus angustias. Estos dislates de la conciencia del personaje, no usuales en la narrativa nacional, constituyen el aporte de Sabato; en definitiva, sugieren una nueva forma de situarse frente a una realidad violenta –no directamente anclada en el contexto histórico-social– que no es coherente ni compartida por todos sino que presenta pliegues por los que los seres humanos se encuentran casualmente pero no logran auténticamente convivir: "¡La hora del encuentro había llegado! Pero ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? (...) No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable".

Un cronista de mediados de siglo

La herencia de Boedo sigue vigente en Bernardo Verbitsky (Buenos Aires, 1907-1988) quien, desde la izquierda, inscribe su narrativa en un realismo "de compromiso" y enfatiza la responsabilidad social del novelista. De su aprendizaje periodístico en *Noticias Gráficas* y *Crítica*, en los '30, derivarán en sus textos la descripción detallada, la mezcla de niveles de lengua, la crónica cotidiana, la elección de los cambios urbanos desde la "década infame" hasta fines del peronismo. Su novela, *Es difícil empezar a vivir* (1940), es una autobiografía ficticia donde Verbitsky se "representa" en Pablo, joven de clase media, de familia judía no religiosa, estudiante de medicina y periodista de oficio. Redactor de noticias de cable en un "pasquín" en decadencia, Pablo vacila cada día entre su vocación de escritor, su carrera y su labor en un medio que ha abdicado de la respetabilidad periodística. Es una novela de aprendizaje, donde la acción se diluye en largos párrafos en los que Pablo reflexiona sobre los temas importantes para Verbitsky: el arte, el cine, el rol del escritor, la política, la prensa. En el periplo de Pablo, coexisten enredos amorosos y sucesos históricos: la Universidad "post Reforma" en el clima represivo de los '30 es cuestionada en episodios de asambleas estudiantiles en que participa Pablo. El hitlerismo, que insta a suprimir diferencias y partidos políticos para lograr un único pueblo unido, lleva a un porteño que no se siente identificado con su origen judío a la reflexión sobre su identidad y a descubrirse como tal, frente al peligro: "Tengo miedo de que esas desgracias se contagien a la Argentina", se preocupa Pablo al leer las noticias que llegan al diario desde Alemania. Enlaza el nazismo que circula en la prensa con un confuso antisemitismo nacional del que empieza a percatarse: "Lab, que no era un antisemita pero al que se le escapaba la frase: 'desde sus covachas de la calle Lavalle manejan con su oro las finanzas del país'.". En el desenlace, el joven decide anotarse en la misión sanitaria a Paraguay, durante la Guerra del Chaco (1932-1935), un lugar que ve propicio para ejercer la medicina con imaginación, fuera de la rutina de la guardia y el consultorio. El aprendizaje se cumple, pues Pablo hace congruentes sus elecciones: "Un mismo problema (...) era común al médico y al escritor. Uno y otro debían comprender a la gente". A partir de esta novela, Verbitsky traza una escritura coherente que subordina lo estético a lo ético. Explota los tipos del "militante", del "cabecita negra", del "judío pobre e intelectual". En sus ensayos, se opone a "la dictadura del estilo" y aboga por una ficción pedagógica. Por eso, discute las novelas "violentas" y "pesimistas" de Arlt, "cuyo talento es tan grande como peligrosa su influencia sobre mentes en formación". En los '50, su interés se centra en la busca de "ascenso social" de la clase media: el hijo profesional, la casa propia, el dinero son los temas domésticos de *Una pequeña familia* y *Vacaciones*. *Café de los angelitos* (1949), *Calles de tango* (1951) y *La esquina* (1953) trazan un mundo barrial de varones porteños que hacen un culto de la amistad, un rito de la barra del café y se codean con marginales en pequeña escala: rateros, prostitutas, cantantes mediocres, boxeadores acabados. *Villa Miseria también es América* (1957), novela nacida de unas notas para *Noticias Gráficas,* es un texto más crudo. Los asentamientos alzados a partir de las migraciones internas promovidas por el peronismo son vistos como sitio de solidaridad y pureza en medio de la urbe; pero, a la vez, como un fracaso del modelo: "el peronismo se salteó Villa Miseria" es la crítica al sistema que se pretendió defensor de los humildes. Trece años después de su primera novela, en *Un noviazgo* (1953), Verbitsky crea la figura de un poeta que sigue afirmando: "Hay que cambiar primero el mundo. (...) la verdadera poesía contribuye a esto".



Bernardo Verbitsky

Arte y política

ALICIA KESHISHIAN

Antonio Berni (Rosario, 1905-1981), pintor, dibujante, grabador, escultor, asumió un fuerte compromiso con los derechos humanos. A los 15 años, expuso por primera vez en su ciudad natal y tres años más tarde exhibió sus obras en Buenos Aires. En 1925, obtuvo una beca para estudiar en Europa. Se instaló en la capital francesa, donde frecuentó a artistas argentinos, quienes formarían el Grupo de París. Allí asistió a los talleres de André Lothe y Othon Friesz. Se relacionó con Henri Lefebvre y Louis Aragon. Con el segundo –quien lo vinculó al grupo surrealista y a André Bretón– colaboró en la lucha antiimperialista. En esa época, compone una serie de obras vinculadas con la pintura metafísica italiana y con el Surrealismo. La noticia de una revolución en Buenos Aires lo conmueve y, ya casado y con una hija, decide volver a la Argentina en plena crisis económica del '29 y comienzo de la década infame. Toma parte activa de la vida cultural rosarina, organiza la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos y adhiere por un tiempo al Partido Comunista. Con Castagnino y Spilimbergo, crea el Nuevo Realismo en oposición al Realismo Socialista. Colabora con Siqueiros, junto a Castagnino, Spilimbergo y Lazaro, en la realización del mural "Ejercicio Plástico", en la quinta de Botana, director de *Crítica*. Discrepa con Siqueiros en cuanto a la realización de murales para la acción revolucionaria, ya que la situación política en Argentina no favorecía que se utilizaran muros de la ciudad. Berni, en cambio, decide pintar en telas de grandes dimensiones. En 1932, en la Asociación Amigos del Arte, expone sus obras surrealistas de París. En 1934, según el compromiso estético, social y político que ha asumido frente a la realidad del país, pinta "Manifestación" y "Desocupados" al temple. En 1936, "Chacareros" al óleo. Las tres obras, sobre arpillera, son de carácter monumental. "El realismo –explica Berni– actúa mediante la incorporación directa del objeto, ya sea una arpillera, que está en función íntima con la temática e interpreta el medio que corresponde a esos personajes". Los personajes, migrantes e inmigrantes, son tratados en forma escultórica, tras una serie de fotografías que saca Berni o que toma de archivos periodísticos



Ramona bataclana (1964), del maestro Antonio Berni

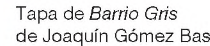
de la crónica policial, y son yuxtapuestos en una simultaneidad de encuadres. Las luces y las sombras acentúan los volúmenes exagerados de las caras y las manos; algunas parecen como vistas a través de un espejo convexo, lo que acrecienta la tensión de la obra. En "Manifestación" los personajes, ubicados en posición frontal, llevan una pancarta con la inscripción "Pan y Trabajo"; en una diversidad de gestos y miradas elocuentes, increpan al espectador para atraerlo hacia la escena y compartir lo que el cuadro trasunta. El acto de comunicación "observador-observado" es inmediato, como en el teatro. Detrás de los personajes, las fachadas de las casas remiten a la pintura metafísica de un De Chirico. En "Desocupación", retrata a los personajes adormilados; parecen soñar en el espacio dramático –en esa época, Berni también se siente un desocupado–. La composición está determinada por el personaje de traje en primer plano y la Madonna Latinoamericana con un Niño en brazos; la escena se completa con el horizonte lejano y abierto, que contrasta con las figuras dispuestas sobre diferentes ejes perspectivos, en grupos compactos de variados tamaños, en un clima denso, resignados a su destino de tensa espera. En la parte posterior del cuadro, hay un sello que indica el origen de la tela: "Compañía Azucarera 'Mercedes' Tucumán"; esto implica que a la pintura se suma otra historia sobre las arpilleras cosidas a máquina, humedecidas por el sudor y el sufrimiento de los trabajadores. Berni refleja la vida ajetreada y curtida de los miles de obreros y chacareros sin nombre, sin pasado, sin futuro, rescatándolos del



Desocupados o Desocupación (1934), pintura de Berni

anonimato. La arpillera, desde el color tierra que la caracteriza hasta la aspereza, es igual a la que se siente al transitar los caminos de América, rica para otros, pobre para los que salieron de sus propias entrañas. En los '50, en la dramática serie de Santiago del Estero ("Los hacheros", "La comida", "La marcha de los cosecheros"), retrata la depredación ecológica y también la social. Pinta el éxodo, el desarraigo, las carencias. Adopta una postura de distanciamiento, desde la que capta y plasma el instante congelado del registro fotográfico; cambia el color y lo pictórico se impone a la forma. Pinta las "villa miseria" en forma cercana a la abstracción, con mucho empaste. Luego fusiona las texturas y materiales del Informalismo (chapas, pinturas, cartones) como collage. En los años '60, Berni compone dos personajes arquetípicos de la sociedad argentina: Juanito Laguna y Ramona Montiel, creados con desechos recuperados y reciclados del basural, chapas oxidadas, restos de la industria metalúrgica, maderas viejas, alquimia, telas y papeles. Juanito es un collage, Ramona es un collage, la "villa miseria" es un collage, inmersos en las sobras de la sociedad de consumo; se transplantaron del interior a la periferia de la gran ciudad: Berni 40 años antes proyecta la Argentina del futuro. "Con Juanito Laguna" –un chico de la villa– "agito la conciencia de la gente". Ramona –nacida en París y Rosario– se dedica a la prostitución; transita ámbitos más sofisticados que Juanito, con sus trajes de lentejuelas y falsas piedras preciosas; lo kitsch, lo ilusorio, las pesadillas, conforman su mundo. Berni narra, separadamente, la vida de ambos en las series de xilografías, xilocollages-relieves y tacos con memoria. Juanito y Ramona, marginados por la sociedad, son transformados por Berni en obras de arte; así les da identidad a sus personajes y los devuelve de cara a la sociedad que los excluyó. En 1962, Berni recibe el Gran Premio de Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal Internacional de Arte de Venecia. Posteriormente, documenta el tema de la represión y violencia y lo retrata sin utopías, entre otras obras, en "Los rehenes" (1969). Poco antes de su muerte, expuso en Galería Velázquez, "Cristo en el departamento", "Cristo en el garage", "El apocalipsis" y "La crucifixión", las dos últimas destinadas a la Capilla San Luis Gonzaga en Las Heras. "Cristo ha bajado a la tierra en medio de los hombres", dice. Para Berni no hay arte sin manifestación política, porque el hombre eligió el arte para crear o desahogar sus gritos desesperados de dolor o para dejar testimonio a las futuras generaciones de lo que no debería volver a suceder (un destino de desigualdad) para una América que ha sufrido mutaciones a recuperar de su rostro primigenio. Berni, empecinado en cambiar la situación de la realidad indigna, eligió la arpillera y las chapas y logró que sus rostros gigantes yuxtapuestos y los grabados recorrieran el mundo gritando, aunque parezcan silenciosos. Solo hay que acercar el oído a la arpillera o a las chapas oxidadas y tener preparada una cadena de pañuelos blancos, de algodón muy fino, para juntar las lágrimas que de los ojos de sus personajes van cayendo, esperanzados en que Berni pueda algún día torcerles el gesto de sus bocas y hacerlos sonreír.



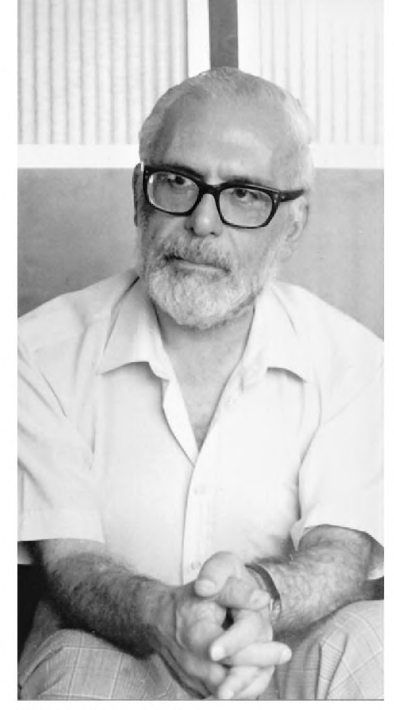

Tapa de *Barrio Gris*
de Joaquín Gómez Bas

Sombría picaresca urbana

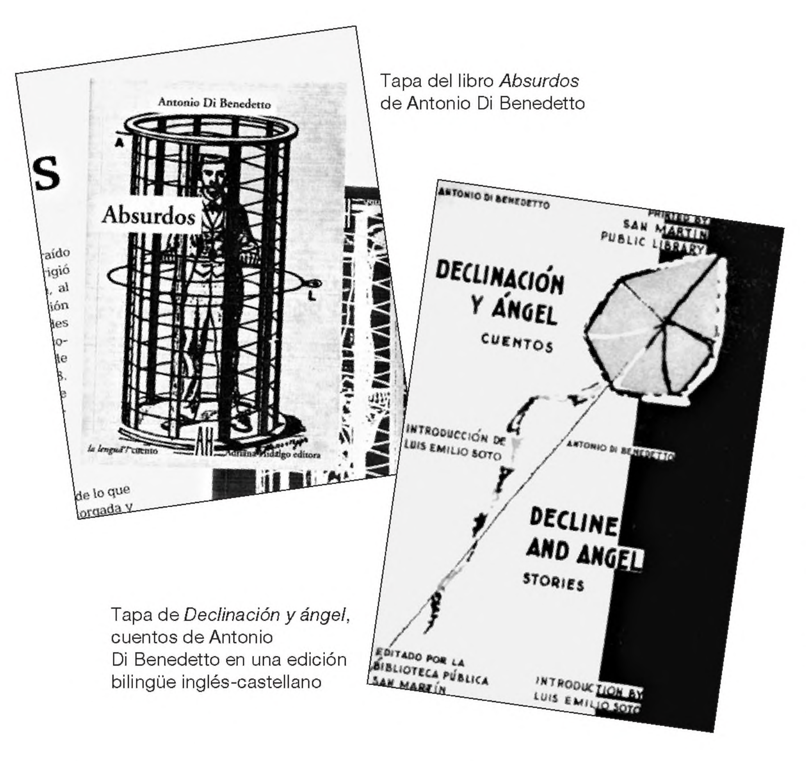
"Como todo el país sabe, Gómez Bas tiene un talento renacentista. Es autor de novelas tan famosas como *Barrio Gris*, *Oro bajo* y *La comparsa*; es poeta laureado; es pintor de los que pintan, exponen y venden; es un conversador maravilloso... Y, como si todo eso fuera poco, toca la viola y canta. Esto lo hace sólo para los íntimos", explica José Gobello, director de la Academia Porteña del Lunfardo, al hablar del escritor Joaquín Gómez Bas, natural de Asturias, España (1907), pero que vivió en la Argentina hasta su muerte en 1984. Antes de ser novelista había incursionado en la poesía y publicó, entre otros libros de versos, *Panorama de ensueño* (1934), *Marejadas* (1936) y *Faroles en la niebla* (1941), pero mostró mejor inspiración en tangos que reflejaron su conocimiento de la vida del Buenos Aires suburbano, por el que cruzan las figuras pintorescas y sombrías del malevo, la "conchabada", la vieja entre "mishiaduras" y milongas, "mamúa" y "piantadas" varias: "Mirá, negra, me pianto. Te la digo derecho,/sin palabras al bardo, de mi bronca a tu oreja./Total, ya no hay motivo pa' pensar en la vieja;/ella se fue, y yo planto. Me pudrí en el repecho/ de sudar pa' tu lujo, remando como grone,/del conchabo a la cueva, del morfi a la catrera..." ("El espiro") o "Ahora sólo soy melancolía/ un malevo al costado de la vía/ que está esperando un tren que ya pasó" ("Tango"). Colaboró, además, en diarios y revistas del país (revista *Atlántida*) y del extranjero y dedicó atención al ejercicio de la pintura, por la que obtuvo distinciones. Entre sus novelas, merece especial interés *Barrio gris* (1952), que fue llevada al cine con éxito por Mario Soffici con la actuación de Alberto de Mendoza. Con una técnica descriptiva afín al realismo, *Barrio gris* se detiene en la configuración panorámica del pueblo de Sarandí y su característica "vibración orillera": el humilde caserío, la estación de tren, el terraplén, la farmacia, el comité político, la panadería, el cafetín de la esquina, el boliche, la lechería, la peluquería, el callejón, el prostíbulo de la Polaca, el destacamento policial, una vieja fábrica de ácidos que contamina constituyen el barrio que el narrador-protagonista rememora y que el "progreso" ha transformado en un "trecho impersonal en el camino hacia Quilmes", para cuando este decide ponerse a escribir, en la cárcel, cumpliendo la pena por la muerte de un hombre al que le debió el aprendizaje de pícaro y criminal: "El futuro es una densa niebla y yo no soy otra cosa que un jirón de sombra. (...) Sólo el pasado es claridad, angustia, esperanza, vida. Y en todo momento, para mí, consuelo". También, dice en el "Epílogo Preliminar" que antecedente el relato, su gente "debe ser otra": ya no como fueron la muchachada jugando al truco, los guapos y matones, el comisario "coimero", el comerciante taimado y explotador, las mujeres de bien y las "arrastradas", la "pobre madre" que se sacrifica por el hijo vago y también por el honrado, que trabaja y estudia para mejorar su situación. Paralelo a los hechos del pasado que son recuperados en el relato del condenado, aparece en cursiva el discurso cuasipsicológico del personaje que se entregó a "la práctica del desparpajo", que se engolosinó con la plata ganada de forma rápida y espuria, que comete tropelías y traiciona, que es ladrón y finalmente asesino, pero que tiene conciencia de su caída moral y se recrimina a sí mismo la pereza espiritual en que se pierde: "nunca es tarde para aprender, con tal que haya empeño... Sí, pero yo no tengo voluntad para nada."; "Algún día (...) lloraré sin asco (...) maldiciéndome íntegro". Sin embargo, una fuerza irresistible lo determina a la indecencia; la escritura es su manera de redimirse. *Oro bajo* (1957), *La comparsa* (1965) son otros de los relatos en que, entre estereotipos y lunfardías, concreta Gómez Bas un cuadro palpitante de pintoresquismo sombrío.

La trama de la angustia

Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922-1986) publicó en 1956 *Zama*, la novela que le otorgó fama en el país y en el exterior con su indagación sobre la identidad regional y la individual, proyectadas a preocupaciones humanas como las que planteaba el existencialismo de Sartre y de Camus. Antes y después de esa novela consagratoria, Di Benedetto produjo abundante narrativa, además de colaborar en diarios (*Los Andes*, *La Libertad*, *La Nación*, *La Prensa*) y revistas (*Mundo Argentino*, *El Hogar*), especialmente como cronista y crítico de cine. Hizo estudios de abogacía pero no los completó. Se inclinó por las Bellas Artes, que empezó a estudiar en 1945. En 1953 organizó *Mundo animal*, antología de cuentos, generalmente sobre hombres y animales domésticos. "El título es en realidad una invectiva. Algo me enfurecía o lastimaba. En la mañana siguiente lo pasaba a imágenes y lo articulaba en una trama", explicó. Reeditó el libro en 1971 con cambios que ponen en evidencia un progresivo acercamiento a lo fantástico, que –aseguraba– "descubre una realidad. Los cuentos fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo, las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis". En 1955 dio a conocer *El pentágono*, en cuyo prólogo declaró: "Transcurría la década del cuarenta y, saturado de la novela tradicional –sin negarla, antes bien deslumbrado y apasionado por sus exponentes clásicos–, acometí el atrevimiento, en grado de tentativa, de contar de otra manera. Por lo cual provoqué esta novela en forma de cuentos.". Son historias de triángulos amorosos, esquematizados en gráficos que interrumpen la linealidad de la prosa; triángulos combinados conforman la figura que da título al conjunto y establecen relaciones entre los cuentos para darles unidad. En 1974, Di Benedetto la reeditó con cambios que alcanzaron también al título; entonces la llamó *Annabella. Novela en forma de cuentos*. En 1957 publicó *Grot*, que en 1969 reeditó como *Cuentos claros*. El primer título señala el carácter grotesco de los relatos de dramas en sectores sociales pocos favorecidos; el segundo, un desafío a quienes consideraban su literatura complicada y oscura. En 1958, Di Benedetto dictó una conferencia sobre literatura fantástica en Buenos Aires, invitado por Borges, entonces director de la Biblioteca Nacional; ese mismo año apareció en edición bilingüe (castellano-inglés) *Declinación y ángel* (1958), que, según el autor mismo, "está narrado exclusivamente con imágenes visuales, no literarias, y sonidos. Fue concebido de modo que cada acción pueda ser fotografiada o dibujada". Propósitos como este, que aproximan los relatos al género del guión cinematográfico, desarticulan la figura del narrador omnisciente; generan una mirada que capta las conductas de los personajes, una especie de "ojo de cámara" que tradujo a la literatura el gusto de Di Benedetto por el cine neorrealista italiano y que dio pie a discutir si su obra era precursora del objetivismo, la descripción detallada de cosas que pretende evitar la mediación interpretativa del narrador en el *nouveau roman*. En las descripciones hechas con frases breves y entrecortadas, en la focalización de la personalidad humana debatida entre el Bien y el Mal, en las parejas de personajes que en realidad están constituidas por un "yo" que se refleja en otro, se ha reconocido la influencia sobre Di Benedetto de la literatura norteamericana de Faulkner y de John Dos Passos. En 1961, publicó *El cariño de los tontos*, que incluye uno de los cuentos más celebra-


Antonio Di Benedetto

> "En los textos de Di Benedetto (...) solo a través de la experiencia de la alucinación, de los sueños, de las fantasías y los deseos del sujeto conocemos su 'realidad'. Así, en abierta 'subversión' de la práctica mimética realista, este horizonte estético encuentra su cauce en los volubles límites de una concepción personal del género fantástico." Jimena Néspolo



Tapa del libro *Absurdos* de Antonio Di Benedetto

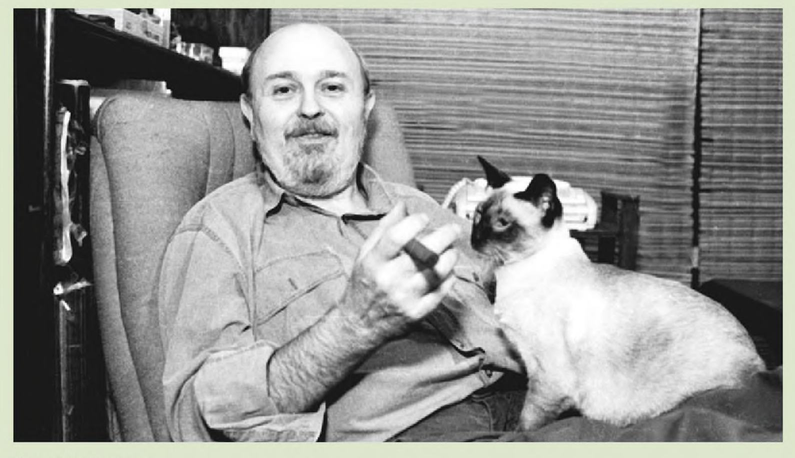
Tapa de *Declinación y ángel*, cuentos de Antonio Di Benedetto en una edición bilingüe inglés-castellano

dos del autor, "Caballo en el salitral", descripción del padecer de un caballo hambriento que tira de un carro lleno de alimento a través del desierto, imagen que el autor imaginó a partir de otra que vio a la hora de la siesta en una ardiente callecita de Cuyo, en la que había un carruaje de panadero con un caballo sediento. En 1964, editó *El silenciero* y ganó el Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación; el relato se concentra en la agresión del ruido del progreso, de la industrialización, que enajena al personaje; sucesivas reediciones refuerzan el repliegue del protagonista sobre sí mismo, su reflexión sobre su existencia. En 1967, el voto unánime de Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos y Marechal dio la victoria a *Los suicidas*, novela con la que Di Benedetto ganó el Concurso "Primera Plana-Editorial Sudamericana". El 24 de marzo de 1976 fue secuestrado por la dictadura que ese año empezó a asolar el país. Lo retuvieron hasta septiembre de 1977; en el cautiverio soportó simulacros de fusilamientos y rutinarios golpes en la cabeza, a los que se asocia el accidente cerebrovascular que ocasionó su muerte. No lo dejaban escribir literatura, entonces en las cartas que sí le permitían componer decía a su destinatario que iba a contarle un sueño que había tenido y así insertaba un relato. *Absurdos* (1978) reúne los cuentos conservados de ese modo. Se instaló en España después de la liberación que posibilitaron pedidos nacionales e internacionales al dictador Videla por el escritor. En 1983 publicó *Cuentos del exilio* y, en 1984, volvió a Argentina. En 1986 Alianza le editó su última novela, *Sombras, nada más...*
Zama –dedicada "A las víctimas de la espera"– relata la espera de Diego de Zama, un funcionario criollo del Virreinato, que aspira a un traslado que lo libere del estancamiento en el que se halla su carrera. La novela se organiza en tres partes, tituladas "Año 1790", "Año 1794" y "Año 1799". Las acciones se ubican en un Paraguay reconocible, aunque nunca directamente mencionado; se inspiran en textos como *Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa, primer rector revolucionario de la Universidad de Córdoba* (1952), del investigador cordobés Efraín Bischoff, o *Historia del Paraguay y del Río de la Plata* de Félix de Azara (1746-1811), militar español que registró historia y mitos, relevó vegetación y fauna de la zona. La vida de Zama tiene puntos de contacto con la de Zamalloa, jujeño asignado a un puesto poco ventajoso en Asunción del Paraguay en 1790; la descripción del ambiente de *Zama* recupera la de Azara. Pero la novela no pretende ser histórica, no evita anacronismos, no relata grandes hechos políticos, no imita el castellano colonial de sus fuentes; de hecho, invierte esquemas de los relatos de conquista como el de la fecundación de mujeres aborígenes por parte de los invasores: Zama, alejado de su esposa por su destino en Paraguay, controla sus deseos sexuales para, a diferencia de la mayoría de los otros funcionarios que lo acompañan, realizarlos solamente con mujer blanca y española. Es un criollo vergonzante, siente rechazo por su medio, que por momentos recuerda *La náusea* de Sartre. Se enfrenta a Ventura Prieto, el funcionario español que defiende lo americano; a Vicuña Porto, el bandido fugitivo que sabe interpretar a los aborígenes y puede liderarlos; a Manuel Fernández, el escritor que se casa con la española pobre en la que Zama ha engendrado un hijo bastardo del que no se hace cargo. La novela acumula microhistorias y metáforas que orientan la indagación de la identidad de Zama. Los relatos insertos, los sueños del protagonista o las proyecciones de su imaginación enmarcan elementos fantásticos del relato en primera persona de Zama, en definitiva enfrentado a su libertad, es decir a la responsabilidad sobre su destino, razón de la angustia esencial que definieron los existencialistas.

ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

Redacciones de periódicos fueron su reducto de aprendizaje para el oficio de novelar. Largas horas restadas a las crónicas se volvieron, allí, capítulos de su primera novela, *Triste, solitario y final* (1973). Por eso, el estilo literario de Osvaldo Soriano (Mar del Plata, 1943-1997) no disimula, en cada página, el orillo de la prensa. En Tandil empezó ese camino que en Buenos Aires seguiría en *Primera Plana, Panorama*, *Noticias, Confirmado* y *La Opinión*, el que lo llevaría a participar de la fundación de *El Periodista* y de *Página/12*, donde sería redactor hasta su muerte. La prensa lo pondría en contacto, como a Verbitsky, con personajes que pasarían al discutido costumbrismo de sus páginas. Para *La Opinión* escribió "Historias de vida", reunidas luego en el libro de perfiles *Artistas, locos y criminales* (1983). Su última novela, *La hora sin sombras* (1995) es "una prolongación de los textos de 'Contratapa' de *Página/12* que yo había hecho sobre mi viejo" –confiesa en una entrevista. Rocha y Gardelito –el boxeador y el cantor de tangos de *Cuarteles de invierno* (1981)–, los militantes peronistas de *No habrá más penas ni olvido* (1980) son tipos presentes en la novela del '40. Pero, en las de Soriano, están estilizados y son metafóricos. Piglia afirma que "en el enfrentamiento entre ese boxeador que se ve obligado a luchar, en una pelea decisiva, con el hombre que ha designado el Ejército está metaforizada toda la dictadura": un combatiente que debe aceptar las condiciones de un adversario poderoso y sabe que está condenado a perder. Peronismo y dictadura son los ejes temáticos a partir de los cuales lee Soriano la historia nacional. El peronismo de su infancia –el que aún sin distancia cuestiona Verbitsky en *Villa miseria también es América*– es, en esta narrativa, esencia de la argentinidad. Abrumado por la violencia desatada en Colonia Vela –pueblo inventado por el autor que opera como sinécdoque de la Argentina–, entre vecinos que se matan entre sí en nombre de Perón, un personaje exclama: "Yo nunca me metí en política, siempre fui peronista". José Pablo Feinmann, que comparte con Soriano generación y filiación partidaria, lee esa cita como "una de las definiciones más célebres del peronismo: es como el aire que se respira, el aire natural de la República; se es peronista como se es argentino". Lo nacional está unido en su obra, además, a la cultura popular: el tango, el bolero, el lunfardo, el cine cruzan toda su ficción y reenvían a la corriente cultivada en los '40 por Gómez Bas. *No habrá más penas ni olvido* es un verso de *Mi Buenos Aires querido*; la frase ya citada sobre el peronismo es retomada por Leonardo Favio en su film *Gatica*, otra metáfora de la Argentina de Perón. Los personajes de Soriano, signados por una soledad que "nos acompaña desde el nacimiento de nuestro país", son arrastrados por la historia nacional a instancias límite que nunca pensaron enfrentar. Los personajes de *Cuarteles de invierno* –que amenizarán una fiesta de pueblo, deportiva y musicalmente– toman conciencia de que deben seguir las reglas de los militares en el poder y la changa se transforma en tragedia. Escritura en contra del heroísmo exitoso, se distancia de la novela lacrimógena con final feliz de herencia boedista. La situación de muerte está sublimada mediante el humor y la tragedia roza el ridículo: Gardelito logra sacar al malherido Rocha del hospital –donde se le ha sacado de la garganta la única cánula existente para ponérsela a un policía–, a cambio de un autógrafo para el "milico" de guardia. Eje de un debate no concluido, Soriano fue denostado por círculos académicos como autor populista que esquematizó la historia en narraciones didácticas; fue objeto de crítica dispar ante la aparición de una misma novela; fue respetado en el ámbito del periodismo cultural. Pero sobre todo constituyó uno de los pocos *best-sellers* del mercado literario argentino.


Osvaldo Soriano

Antología



"(...) Como decía, me llamo Juan Pablo Castel. Podrían preguntarme qué me mueve a escribir la historia de mi crimen (no sé si ya dije que voy a relatar mi crimen) y, sobre todo, a buscar un editor. Conozco bastante bien el alma humana para prever que pensarán en la vanidad. Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres. Supongan, pues, que publico esta historia por vanidad. Al fin de cuentas estoy hecho de carne, huesos, pelo y uñas como cualquier otro hombre y me parecería muy injusto que exigiesen de mí, precisamente de mí, cualidades especiales; uno se cree a veces un superhombre, hasta que advierte que también es mezquino, sucio, pérfido. de la vanidad no digo nada: creo que nadie está desprovisto de este notable motor del Progreso humano. Me hacen reír esos señores que salen con la modestia de Einstein o gente por el estilo; respuesta: *es fácil ser modesto cuando se es célebre*; quiero decir *parecer modesto*. Aun cuando se imagina que no existe en absoluto, se la descubre de pronto en su forma más sutil: la vanidad de la modestia. ¡Cuántas veces tropezamos con esta clase de individuos! Hasta un hombre, real o simbólico, como Cristo, pronunció palabras sugeridas por la vanidad o al menos por la soberbia. (...) La vanidad se encuentra en lo lugares más inesperados: al lado de la bondad, de la abnegación, de la generosidad. (...)

Sin embargo, no relato esta historia por vanidad. Quizá estaría dispuesto a aceptar que hay algo de orgullo o soberbia. Pero ¿por qué esa manía de querer encontrar explicación a todos los actos de la vida? Cuando comencé este relato, estaba firmemente decidido a no dar explicaciones de ninguna especie. Tenía ganas de contar la historia de mi crimen y se acabó: al que no le gustara que no leyese. Aunque no lo creo, porque precisamente esa gente que siempre anda detrás de las explicaciones es la más curiosa y pienso que ninguno de ellos se perderá la oportunidad de leer la historia de un crimen hasta el final.(...)"

Ernesto Sabato, *El Túnel*, Madrid, Cátedra, 1980. Cap. II

"(...) El gobernador me entregó un incomprensible caso. Nada más me solicitaba que consulte y al pedido me atuve. No quise pensar si él, el gobernador, tenía o no autoridad para sacar de la cárcel a un reo, convicto de asesinato, y hacerlo ir a mi despacho con un solo guardián al costado a 'explicarme la situación', de modo de ver 'por dónde y cómo procede la exención de cargos'. Se imponía atenderlo y no darme por enterado de cómo llegó a mí ni con qué alta recomendación y designios del recomendante. Era preciso que yo cuidase mi estabilidad, mi puesto, justamente para poder desembarazarme de él.
Era preciso que oyese al preso, lo cual en pocos momentos se me pintó imposible, por cuanto no es posible oír a quien no habla. Estaba cerrado, no con dureza, sino con ausencia, en callar el meollo de la cuestión, esto es, la trama de su delito.
El guardián, con mucho comedimiento, de atrás del preso me advirtió que debíamos temer una crisis de llanto o no sé qué desgarramiento de orden sentimental.
No era, pues, un individuo temible, sino un quebrantado.
Por ahorrarme la escena, que, quizás, yo mismo había provocado con la desnudez del interrogatorio y el fastidio que me sobrevino demasiado pronto, lo dejé solo, con el guardián que, más que vigilarlo, parecía hacerlo objeto de su protección.
En el intervalo, creo que por cambiar de humor, pasé al cuarto donde trabajaba Ventura Prieto. Le narré el caso de mudez que había dejado tras la puerta. No tuve que arrepentirme, pues Ventura Prieto, con un no desdeñoso 'Así no andará', me pidió autorización para tratarlo y ayudarme.
Merced a una sonrisa de amigo, que bien podía parecerlo por asemejarse escasamente a lo que se supone que sea un funcionario, Ventura Prieto pudo hacer que ese espíritu clausurado se entregara brevemente.
La mirada baja, una respetable pesadumbre gravando el acento de su voz, dijo aquel mozo que fue apuesto y estaba prematuramente marchito:
–Yo era un tenaz fumador. Una noche, con espanto, observé que me había nacido un águila de murciélago...
Se interrumpió.
Con la escasa declaración nos inquietó lo suficiente como para desear que no enmudeciera de nuevo. No lo hizo.
Había advertido que las palabras no respondían enteramente a su pensamiento y procuraba, mediante un repaso mental, una justa coordinación.
Muy luego, recomenzó y compuso su discurso.
–Yo era un tenaz fumador. Una noche quedé dormido con un tabaco en la boca. Desperté con miedo de despertar. Parece que lo sabía: me había nacido un ala de murciélago. Con repugnancia, en la oscuridad busqué mi cuchillo mayor. Me la corté. Caída, a la luz del día, era una mujer morena y yo decía que la amaba. Me llevaron a prisión.
No habló más.
Compartimos su silencio.
Con los ojos indiqué al guardián que podía conducirlo de regreso.
También Ventura Prieto dijo que yo debía hallar la forma de salvarlo.
Se lamentaba de no haber visto el cuerpo acuchillado de la mujer morena. Quería saber por dónde la cortó. (...)"

Antonio Di Benedetto, *Zama*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000. Año 1790. Cap.4

Bibliografía

A.A.V.V., *Escritos y papeles,* Chile, Tema Grupo Editorial,1999.
BAJARLÍA, JUAN JOSÉ, "Antonio Di Benedetto y el objetivismo". En: Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas,* Buenos Aires, Norma, 2004.
BRUSCHTEIN, LUIS, "A la intemperie y como perdidos". Entrevista a Osvaldo Soriano, Página 12, "Primer Plano", Buenos Aires, domingo 29 de octubre de 1995.
FÈVRE, FERMÍN, ANTONIO BERNI, *Buenos Aires.* Manrique-Zago/León Goldstein, 1999.
GARCÍA, FERNANDO, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni,* Buenos Aires, Planeta, 2005.
LEIVA, ANGEL, "Introducción". En: Sábato, Ernesto, *El Túnel,* Madrid, Cátedra, 1980.
LÓPEZ ANAYA, JORGE, *Cuatro siglos de historia (1600-2000),* Buenos Aires, Emecé, 2005.
NÉSPOLO, JIMENA, Ejercicios de pudor. *Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio di Benedetto,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
PERILLI, CARMEN, "Reformulaciones del realismo. Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido". En: Saítta, Sylvia (Dir.), *El oficio se afirma,* en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia Crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2004.
RAVERA, ROSA M., *Berni,* Buenos Aires, CEAL, 1980.
ROMÁN, CLAUDIA; SANTAMARINA, SILVIO, "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez". En: Drucaroff, Elsa (Dir.), *La narración gana la partida,* en Jitrik, Noé (Dir.), *Historia Crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2000.
SAER, JUAN JOSÉ, "Zama", "Antonio Di Benedetto". En: *El concepto de ficción,* Buenos Aires, Ariel, 1997.
SCHVARTZMAN, JULIO, "Zama". En: *Microcrítica,* Buenos Aires, Biblos, 1996.
SEBRELI, JUAN JOSÉ, "Prólogo" a Verbitsky, Bernardo, *Un noviazgo,* Buenos Aires, Sudamericana, 1966.

Ilustraciones

Tapa, *Capítulo 128. Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
P. 770, SEOANE, LUIS, *Paradojas de la torre de marfil*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1952.
P. 771, GÓMEZ BAS, JOAQUÍN, *Buenos Aires y lo suyo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.
P. 772, PLA, ROGER, *Los robinsones*, Buenos Aires, CEAL, 1966.
P. 772, *Capítulo 147. Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
P. 774, SABATO, ERNESTO, *El túnel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974; Buenos Aires, Planeta, 2000; Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
P. 776, *Historia general del Arte en la Argentina*, t. IX, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.
P. 777, *Pintura Latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
P. 778, GÓMEZ BAS, JOAQUÍN, *Barrio Gris*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.
P. 779, Archivo privado C. L.
P. 780, *Oliverio*, Año 2, Nº 8, Buenos Aires, febrero/ marzo de 2005.
P. 781, Archivo Página/12.

Auspicio:

gobBsAs